

# A LAPP JOJKA KUTATÁSÁNAK TÖRTÉNETE – MÓDSZERTANI FEJTEGETÉSEK

TAMÁS ILDIKÓ

## 1. Az első nyomok

A jojkáról először vallási kontextusban esik szó és az információ csak (általában pejoratív) ítéleteket tartalmaz, a muzikális faktorokról szó sem esik. Ezek az első és meglehetősen homályos utalások az adott területen működő papoktól származnak, akik nem teljes időben tevékenykedtek a lappok között, csak évente egy-két alkalommal tettek látogatást a számukra kijelölt területre, így nem volt alkalmuk megismerni az ott élő embereket és kultúrájukat.

Az első említésre érdemes mű Johannes Schefferus Lapponia című munkája, mely már a kiadás évében széles körben magára vonja a figyelmet. Az első kiadás latinul lát napvilágot 1673-ban, melyet gyorsan követnek az újabb kiadások: a következő évben angolul és németül, 1678-ban franciául, majd 1682-ben hollandul. Schefferus munkáját különböző lapp (umei, pitei, torniói, lulei) területeken szolgáló lelkészek segítették elmondásaikkal. A zenei aspektus ebben a műben nem kerül elő, a szerző csak mellékesen tesz említést a témával kapcsolatban és nem bonyolódik annak mélyebb és alaposabb tárgyalásába. Schefferus művének megjelenése után így még jó ideig szinte teljes ismeretlenség és tudatlanság fátyolozza el a lappok zenei kultúráját a kívüljáról.

Az 1760-as években egyre több misszionárius utazza be Lappföldet de a jojkát övező sűrű homály továbbra sem oszlik el. A furcsa és szokatlan, primitívnek tűnő éneklési móddal szemben értetlenül állnak az idegenek, elsajátítani és megérteni képtelenek ezt a dalformát, így a lapp samanizmussal egyetemben ördögi eredetű, káros jelenséggént kezelik és ahol csak lehet megpróbálják még a gyökerét is kiirtani a jojkálásnak.

1799-ben két utazó: Giuseppe Acerbi és A. F. Skjöldebrand járja be Lappföldet és jelentet meg aztán könyvet élményeiről, melyek között szó esik a lappok furcsa énekeről is (meglehetősen pejoratív értelemben). Acerbi (1963: 73) szerint a jojka inkább, madárdal, szarvasbögés vagy szélzúgás, mint népdal.

Az első kották az 1860-as évek elején jelennek meg. Ezek között említésre méltó J. C. F. Haeffner cikke, melyben a szerző a jojkák szabad ritmusáról és az improvizációs technikáról beszél.

A tudományos igényű kutatás egyik úttörője, C. A. Gottlund 1832-ben jelenteti meg írását „Keännöksiä Lapin Kielestä” (Fordítások a lapp nyelvből). Ebben az írásban

már van néhány olyan módszertani alapgondolat (fogalom-meghatározások, vizsgálati mód, kulturális kontextus, előadásmód ...), mely a modern etnomuzikológia rendszerének alapjául szolgálhatott. A cikk jojka-lejegyzéseket is tartalmaz finn nyelvre fordított szöveggel. Gottlund kritizálja Haeffner fent említett írását, felfigyelve a lapp, ill. számi (a lappok önelnevezése) kultúra igen heterogén szerkezetére.

Az eddigiekben említett tudósok, papok ill. utazók egyike sem volt zenetudományban jártas és a nyelvnek sem voltak jó ismerői. A XIX. századot megelőző időszakban a lappokhoz, ill. a kultúrájukhoz való általános hozzáállás (a samanizmus és a jojkálás gyakorlatának betiltása, bűncselekménnyé minősítése) a későbbiekben nagyon megnehezítette a gyűjtők munkáját, mivel a számi emberekbe mélyen belevesződött a félelem, ti. hogy nem szabad jojkálniuk ha el akarják kerülni az egyházi és világi hatóságok büntetését. Jacob Fellman, aki 1820–1832 között volt Utsojoki lelkésze a következő helyzetképet adja (Meurman 1961: 1–7):

„Hat éve éltem már lappok között, amikor tudomásomra jutott, hogy él még az emberek emlékezetében néhány népdal. Amikor tudakozódtam, ismerik-e ezeket (...) mindig azt a választ kaptam, hogy micsoda ördögi tréfa ez, hiszen maga a kormány és a szigorú papság volt az, aki eltüntette (a jojkákat) Isten dicsőségére. Egyszer aztán egy véletlennek köszönhetően volt alkalmam meghallgatni egy lappot jojkálás közben, ő ui. nem tudta, hogy a közelben vagyok. (...) Miután többszörösen biztosítottam afelől, hogy semmi baja nem származik belőle, végül elénekelt nekem néhány dallamot, ezek voltak az elsők, melyeket számi nyelven lejegyeztem.”

Gottlund neve már elhangzott e dolgozatban a jojkakutatás úttörője titulussal, ám az első igazán fontos név e területen ARMAS LAUNISÉ, aki máig a legnagyobb terjedelmű gyűjtést tudhatja magáénak. 1908-ban jelent meg gyűjteménye Lappische Juoigos-Melodien címmel, mely 854 partitúrát tartalmaz. A lejegyzések elsősorban finnországi és norvégiai területekről származnak. Ebben az időben az a nézet vált uralkodóvá, hogy a jojka hamarosan végleg eltűnik, a fő cél tehát a még fennmaradt dallamok felkutatása és összegyűjtése a lehető legteljesebb mértékben, így a minőségi munka és tudományos igényű hozzáállás egy kis időre a háttérbe szorult.

Launis a következőképpen fogalmaz a jojka sorsát illetően (Keresztes 1983: 512):

„Aki ezt a fajta dalt egyszer hallotta, úgy cseng a fülében, mint egy történelem előtti kor hattyúdala. A melódia azonban túl távolinak tűnik ahhoz, hogy egy mai lapp gyermek számára hatással legyen. A múlt idők nocturne-je nem cseng egybe a holnap dalával. Ám ha elmélyülten hallgatja az ember, ellenállhatatlan vágy ébred benne, hogy visszatérjen a tegnap estébe. A hallgatót magával ragadja az ősi dal varázsereje. Ismét és ismét hallani akarja, mert érzi tűnékenységét. Sejtí, hogy ha a varázslók már nem lesznek, ez a titokzatos világba nyíló ajtó örökre bezárul. Mert ha meg tudjuk is menteni ezeket az utókor számára, az élettelen és kifejezéstartalomban lejegyzések segítségével már nem fogjuk tudni rekonstruálni, reprodukálni a szellemüket, belső intenzitásukat. A dalnok sírba viszi magával dallamainak bűvös erejét.”

A jojkát nagyon nehéz és veszélyes feladat az előadás hallgatása közben egyenesen papírra rögzíteni. Még a mai modern technikai készültséget is próbára teszik ezek a dallamok, hiszen a hangkazettákról a különböző lassításokkal történő visszahallgatás után is sok információ marad rejtve (Szomjas 1996: 21). Launis (1908: 84) magnetofon nélkül dolgozott és beismeri, hogy így a lejegyzés, a kottába rendezés „nem volt messze a lehetetlentől”. A terepen történő jojkalejegyzés csak elnagyolt és megközelítő pontosságú képet adhat, az eredeti forma egyszerűsített vázát. Ez Launis gyűjteményére is igaz. A tudós számára jelentős hátrány volt az is, hogy nem ismerte a lapp nyelvet és a tolmács nélkül folytatott gyűjtőmunka sokszor veszélyes és nehéz volt. A kezdeti lapp nyelvű feljegyzések egyenetlenek és hibásak. Második útjára – az első gyűjtőmunka hiányosságaiból okulva – Launis már az Utsjokibeli Piera Klemetings nevű lapp-finn tolmáccsal érkezik.

Egy másik fontos gyűjtőmunkát is meg kell említeni – ha tudományos értékét tekintve nem is ér fel az Armas Launiséval –, melyet a svéd Karl Tirén végzett az 1910-es években. Launissal szemben ő már használt fonográfot, ami a pontosság szempontjából nagyban előre vitte a lehetőségeket. Ennek a gyűjtésnek az eredményeképpen született meg 1942-ben a *Das Lappische Volksmusik* 500 dallamnyi függelékkal. A lapp nyelvtudás hiánya Karl Tirén munkájában is kívánnivalókat hagy maga után. Habár a tudományosság szempontjából több helyen is megkérdőjelezhető, a mű egészét tekintve maradandó érdemet tudhat magáénak, mely előbbre lendítette a jojkakutatást.

Századunk elején a lapp zenei kultúráról ill. kultúrából összegyűjtött információk legfőbb hiányossága az, hogy túl nagy hangsúlyt helyeztek a mennyiségi oldalra a minőséggel szemben, valamint kívülről értékképpel láttak munkához ill. végezték azt, kikapcsolva ezáltal az autentikus kulturális közeget. A jojka viszont éppen ebbe a közegebe beágyazódva nyeri el értelmét, innen jut éltető erőhöz, itt tölti be eredendő funkcióját. Ha kiszakítjuk természetes életteréből a jojkát, akkor lényegi mondanivalóját veszíti el és csak egy meghamisított, lecsupaszított töredék marad vissza, vagyis már a gyűjtés messzemenően nem érheti el a célját tökéletlen anyagot bocsátva analízisra. A végeredmény így nem lehet más, mint a valós állapotok nagymértékű eltorzítása.

Az 1964-ben *The Anthropology of Music* címmel megjelent művében Allan P. Merriam kritizálja a kezdeti etnomuzikológiai kutatásokban azt, hogy túlságosan a zenei építkezés vizsgálatára összpontosít mintegy a kulturális kontextustól idegen jelenségre és elhanyagolja az antropológiai nézőpontot. Az etnomuzikológusnak a dallamokban nem csak a zenei, ritmikai összetevőket kell látni, a dallamokat az adott emberi közösségben élő és működő szervként, jelentést hordozó és közvetítő anyagként kell szemlélni és vizsgálni (Szomjas-Schiffert 1967). A dallam mellett megfigyelésre váró tényezők: a zene funkciója, használat köre, elsajátítási módja, az új dallamok születésének körülményei, a zene szimbolikája, a variációs lehetőségek és a változások mint akkulturációs folyamatok a zenében.

Az elmúlt években sok kutató (Tuula Kantola, Szomjas-Schiffert György) a zenetudományi módszerek mellett antropológiai és lingvisztikai eszközöket is felhasznál a

zene vizsgálatában. A zene tehát élő része a kultúrának és használata kötődik a kultúra egyéb aspektusaihoz: a valláshoz, a politikához, a gazdasághoz, valamint más emberi szerveződésekhez és azok működéséhez. A zenéről nem kapunk elégséges és általános érvényű képet csak a hangterjedelem, hangkészlet, ritmus stb. oldaláról közelítve. Sokszor az egy-egy közösségen belüli, zárt konvenció az, ami zenének minősít valamit (amit esetleg egy kívülálló sohasem tekintene annak). A cuna indiánok például nem tesznek különbséget a beszéd és az ének között, ennek következtében különböző beszédstílusokat különítenek el, szám szerint hármat, melyek közül egy időnként éneknek hangozhat a csoporton kívüli hallgató számára. A maorik egyhangú, ritmikus kiabálása, a haka (harci tánc) viszont éneknek minősül, tehát a fenti megállapítás fordítottja is igaz, vagyis a közösség felfogása szerint lehet zene az, amit a kívülálló sosem nem ítélne annak (Herndon – McLeod 1980: 4).

Különböző kultúrák zenei jelenségei kívülről szemlélve egyformának tűnhetnek, jóllehet e kultúrák tagjai egyenesen ellentétesnek érzékelhetik azokat. Mint jelenség a zene egyetemes, de korántsem mindenki által érthető nemzetközi nyelv.

## 2. A gyűjtőmunka fő szempontjai

A zenekutató saját gyűjtésével tudja elérni a legjobb eredményeket. A gyűjtés színhelyén az adatközlőtől a dallamokon és a szövegeken túl egyéb információkat is kell gyűjteni, pl. a dal szerkezetére, funkciójára, a tanulási folyamatra vonatkozóan. A felhasználható módszerek koncepció szempontjából két nagyobb csoportja ismeretes. Az *etic* ideológiája az előre megfogalmazott célkitűzés, a már meglévő, jól kidolgozott fogalomrendszer és tudományos metódus használata a begyűjtött anyag vizsgálatánál, sőt, már a gyűjtésnél érvényesül egyfajta preconcepció. A másik módszertani kategória az *emic*, melynek fő célja a kutató és a kutatás tárgyát képező személy, tárgy vagy jelenség között meghúzódó aszimmetria feloldása. Kölcsönösség és együttműködés nyilvánul meg már a gyűjtés során a kutató és az adatközlő kapcsolatában. A módszer, a fogalomrendszer az anyaghoz igazodik, a kutatómunka integrálódik a közösség mindennapi, megszokott életébe, olyan adatokat gyűjt és olyan módszerekkel dolgozik, melyek valóban illeszkednek a kutatás tárgyához. Ha a helyzet megkívánja, a kutató saját módszert dolgozhat ki, amely alkalmasabb az anyag kezelésére, mint a meglévő, régebbi módszerek.

A lapp jojkák esetében felszínre kerülnek a hagyományos transzkripció hiányosságai és korlátai, ui. az ezzel a módszerrel lejegyzett, leköttázott dallamok az eredeti információnak csak töredékét képesek megjeleníteni, a konvencionális zenei jelek nem elégségesek a teljesség leírásához. Ezért új, kiegészítő elemeket kell bevezetni, esetleg másfajta transzkripciókat kell kidolgozni és alkalmazni.

Nincs azonban olyan lejegyzési metódus, amely teljes mértékben ki tudná iktatni a lejegyzőhöz, ill. a lejegyző képességeihez kapcsolódó szubjektív tényezők egész sorát. A szubjektivitás különböző aspektusaival kell számolni úgy az adatgyűjtés és a lejegyzés, mint a feldolgozás időszakában (pl. mennyire képes adaptálni a gyűjtő egy tőle idegen zenei-nyelvtani alapokon nyugvó zenét). Nehéz elrugaszkodni egy európai

zenekultúrához szokott embernek azoktól a zenei sablonoktól, amelyekben megtanult gondolkodni és amelyekben otthonosan tud mozogni. Miként a nyelvtanulásban, a zenében is a megszokott, a bennünk mélyen gyökerező, a saját nyelvtan ill. szabályrendszer lehet csak a kiinduló- és vonatkoztatási pont. Ez viszont erősen determinálja azt, hogy mit vagyunk képesek adaptálni egy számunkra újszerű zenei kultúrából és milyen módszerekhez nyúlunk a feldolgozás kezdetén (Honko 1977: 88–89). Más-más zenei anyanyelvvel rendelkező gyűjtő mást és mást fog érzékelni, befogadni és lejegyezni, sőt, ugyanazon zenei kultúrkörhöz tartozó kutatóktól is egymástól eltérő eredményeket, értelmezési lehetőségeket kapunk végeredményként (Kolehmainen 1976: 198). Az ilyen jellegű szubjektivitást kiküszöbölendő, a mai etnomuzikológusok igyekeznek kihasználni a technika nyújtotta különböző lehetőségeket, ám az elektromos készülékekkel végzett analízisek eredményei is gyakran eltérnek egymástól. Az „alapanyagok” olyan színes forgatagában találjuk magunkat, hogy egyfajta módszerrel nem kezdetünk munkához, helyesebb itt módszerek egész rendszeréről beszélni, amelyekből a feldolgozandó anyagból kiindulva és ahhoz alkalmazkodva kell kiválasztani a legmegfelelőbbeket. E problémát (és egyben lehetőséget) szem előtt tartva dolgoztam ki magam is egyfajta metódust a dallamok elemzése során, amely olyan törvényszerűségeket, jellegzetességeket hozott a felszínre, melyek egyéb, hagyományos kutatási módszerekkel rejtve maradtak volna. Természetesen a zenetudomány már jól bevált eszközei nem nélkülözhetők, a teljesség érdekében azonban szükség van a kiegészítésre. Ez némely esetben megkövetelheti egy újfajta jelrendszer létrehozását, mely a kottakép mellett vagy attól függetlenül kiegészítő információkat jeleníthet meg (ilyen esetben gondoskodni kell megfelelő megoldókulcsról, mely bárki számára lehetővé tesz a jelek leolvasását).

Egy másik kérdéskör kiindulópontja lehet az, hogy milyen mértékben lehet autentikus egy lejegyzés. A hallás utáni közvetlen és az emlékezetre hagyatkozó lejegyzés sok hibalehetőséget hordoz magában. Az adatközlő maga is eszközöl különféle változtatásokat egy adott dallam többszöri eléneklése során (Nettl 1964: 101).

A legnagyobb kihívást az ornamentika helyes dokumentálása jelenti általában, mindenesetre azt meg kell itt jegyezni, hogy egy leegyszerűsített, „durva” váz is képes hitelesen megrajzolni a dallam szerkezeti és stílusbeli jellegzetességeit. A hangfelvételek készítése jelentős mértékben előre lendítette a kutatómunkát. A különböző lassításokkal a dallamok olyan apró részletei rajzolódnak ki, melyek az eredeti ritmikai viszonyok mellett szinte kivehetetlenek, a frekvenciamódosítás pedig az éneklés technikájáról szolgált új, újszerű információkat (Nettl 1964: 101–102).

A konvencionális lejegyzés során állandóan előkerül az a probléma, hogy mennyire pontos mását adja az eredeti dallamnak, adhat-e teljesen pontos képet egyáltalán a vizuális szférába átvitt, grafikus jelekkel megelevenített ábra az akusztikus élményről? Másképpen fogalmazva: ha a grafikus jeleket a megfelelő átváltási szabályokkal visszahelyezzük az eredeti szférába, a kiindulási ponthoz jutunk-e? Milyen pontossággal valósul meg az audio-vizuális transzformáció? A válasz erre a műzene kapcsán nagyon biztató, nagyon jó hatásokkal működik az átváltás, különbség leginkább csak a hango-

kat kísérő érzelmi töltet milyenségében lesz tapasztalható, mely az előadó értelmezési és adaptációs képességének, ill. alkátának a függvénye. Népdalok esetén viszont más a helyzet, itt nem előadó-művészetről van szó (az esetek jelentős részében), mint a műzene esetében és a lejegyzés nem előzi meg a kész, kidolgozott előadást. Állandónak itt csak a zene mélyszerkezetét tekinthetjük (a szöveg kérdéskörét itt nem tárgyalom), azt az alapstruktúrát, amelyhez hozzáadódnak a díszítőelemek, variánsok, az előadásmód és sok minden más.

Míg a műzenében a lekottázott hangjegyek szolgáltatják az alapot az előadandó zenéhez, a népzenei produktumok esetén az előadott dallamnak csak viszonylagos pontosságú mása lehet a kottakép (mivel írásos rögzítés híján nagyon instabil ez a zenei anyag, amely horizontálisan és vertikálisan egyaránt mobilitást mutat, vagyis a változást nem lehet csak diakrón jelenséggént kezelni, hiszen sosem beszélhetünk homogén szinkrón állapotról az egy időben és egy helyen tapasztalható variánsok miatt).

### 3. A jojka etnomuzikológiai kutatása

A jojka és a hozzá kapcsolódó hagyomány etnomuzikológiai kutatása nehéz és vesződséges feladat egy nem számi kutató számára (Kantola 1984: 32). Bár a lappok Európa őshonos lakói, zenéjük nem mutat rokonságot egyetlen európai népzenei stílussal sem (bizonyos fokú megfeleléseket csak a busmanok és egyes amerikai indián csoportok körében találhatunk, de erről az esetleges analógiáról még nem született beható vizsgálatra alapozott tanulmány).

A lapp zene megértése nem kapcsolható csupán a dallam, a ritmus és az egyéb zenei tényezők analizálásához való képességhez, a kultúra egyéb területein, a szociális és társadalmi viszonyok rendszerében is otthonosan kell mozognia a kutatónak (Szomjas-Schiffert 1967). A kizárólag kottafajokban történő gondolkodás metafizikus hiba. A jojka ui. azon túlmenően, hogy státusszimbólumként funkcionál a lappok között, a vallásnak, a közösség ünnepeinek nélkülözhetetlen eleme, valamint a kommunikáció és az önkifejezés egyik legfőbb eszköze.

A jojka kommunikációs jellege kizárólag csak a beavatott közösségben mutatkozik meg, hiszen a hétköznapi beszédétől eltérő, attól elkülönített jelrendszere van ennek a közlésformának. Ezt a különleges lexikát egy kívülálló – még ha egyébként a nyelvet ismeri is – nem birtokolhatja. (Egy másfajta kommunikáció eszköze is lehet a jojka, ami kizárólag a sámánok használnak, hiszen a szellemvilággal folytatott párbeszédnek is a hétköznapi szóhasználatától eltérő szótára van – a szellemek ui. csak a különleges, szokatlan hangokra, szavakra figyelnek fel –, és ennek ismerete kizárólag a beavatottak, a lapp sámánok, a *noaiddek* privilégiuma.) A jojka ősi funkciójára vonatkozóan az 1950. évi *Standard Dictionary of Folklore* a következő megállapítást teszi: „szertartási zsolozsma: varázsnének, vagy ima, a halott ősök hívására, akiket a lappok imádnak, segítségül hívnak és engesztelnek. A szellemek nem veszik figyelembe az emberek mindennapi beszédét, de figyelnek a rendkívüli szavakra és hangokra. Ez okból a juoiggosok szövege a hétköznapi szóhasználat területén kívüli szótár részére van fenntartva. Lefor-

dítása kívülállók részére tilalmas, viszont minden lapp férfi már zsenge gyermekkorában megtanulja.”

A jojkálás minden bizonnyal a legtávolabbi múltba visszatekintő és máig fennmaradt énekes hagyományok közé tartozik. Kezdeteit még az emberiség kialakulásának hajnalán kell kutatnunk. Ősidők óta a lappok egyik legfőbb kifejezőeszköze, létük elválaszthatatlan kelléke, melyben mindmáig az ősi arktikus életközösségek nyomait lehet esetleg feltételezni, ám ezen a területen csak találgatásokra szorítkozhatunk.

A ma élő jojkát korántsem kezelhetjük homogén anyagként és valószínűleg a kezdetek kezdetére sem lenne helyénvaló egységes stílusjegyeket feltételezni. A tipologizálás lehet durvább vagy árnyaltabb és részletekbe bocsátkozó attól függően, hogy milyen szempontokra alapozzuk a felosztást. Az mindenestre nyilvánvaló, hogy az európai és a szibériai arktikus népek zenei típusaitól a lapp jojka élesen elkülönül (Lomax 1976: 38). Ami viszonylagosan egységesnek tekinthető ebben a meglehetősen heterogén „masszában”, az a sajátos éneklési stílus és technika, amely a hangszálak erőteljes igénybevételével, mintegy hangszerként való kezelésével és a rekeszizmok összehangolásával elérhető mély rezonancia.

A lappok lakta különböző területeken egymástól eltérő módon jojkálnak, így kirajzolható a zenei nyelvjárások térbeli eloszlása (Lomax 1976: 38). Nagyon éles határok természetesen nem húzhatók, hiszen az areális érintkezés egymást kisebb-nagyobb mértékben átfedő izoglosszák létrejöttéhez vezetett. A zenei nyelvjárások feltérképezése máig még nem történt meg a teljesség igényével, de a különböző területeken megnyilvánuló főbb jellegzetességek jól körülhatárolhatók. (Eddig többek között Arnberg, Laitinen és Kantola végeztek csoportosítást.) Legnagyobb eltérések a keleti és a nyugati zóna énekes gyakorlatában rajzolódnak ki, a határt, helyesebben fogalmazva az átmeneti tartományt az Inarinál meghúzott É–D irányú zóna képezi. Részletesebb felosztást követve azonban le kell választani az ún. északi típusú jojkálás tartományát. A keleti típusú területhez a következő főbb települések tartoznak: Menesjärvi, Lemmenjoki, Angeli, Karigasniemi és Karasjoki, majd a Tenotól délre elterülő részek Utsjokiig és Pulmankig.

#### 4. A keleti (kólai) jojka stílus

A kólai lappok népdala, a leu'dd szövegét és dallamát tekintve is különbözik a nyugatra élő rokonaikétól. Ezek a dalok az epikus költészet jegyeit viselik magukon: hosszú, elbeszélő prózai költemények ezek, melyek a karjalai epikus hagyomány eredményeként nyerték el mai formájukat (Laitinen 1981a: 194). A sorok szabadverselésűek, a ritmus szabályos és szabálytalan egyaránt lehet. A leu'ddnak sajátos dallammin-tája van, az egész előadás alapját egy bizonyos dallamsor képezi. Ez a sor jelentkezik legalább egyszer minden szakaszban és minden alkalommal valamilyen variáns formában. Emellett a dallamsor első és utolsó része megismétlődik legalább egyszer, de gyakran több alkalommal is. A strófák szerkezeti felépítése egyébként nem kapcsolódik szigorú szabályokhoz. A hangterjedelem kvarton, kvinten esetleg sexten belül mozog, de ismeretes egy hangból álló „dallam” is. Az újabb dallamok hangterjedelme elérheti

akár az oktávot is. A dallamskálák általában hiánytalanok, néha találkozunk pentaton metszetekkel vagy tiszta pentaton építkezéssel is. A dallamvonal szinte mindig ereszkedő (a finnugor nyelvekre jellemző keleti típusú ereszkedő beszédvonallal összhangban).

### 5. A nyugati jojka stílus

A nyugati lapp jojkák fő jellegzetessége a rövidség. A valódi szavakkal elmondott anyag nagyon szűkös, inkább a mondandó elrejtése, ködösítése, a hétköznapi értelemben vett értelmetlen szavak, partikulák használata jellemző inkább. A partikulák rejtő, hangulatfestő és érzelem-nyilvánító funkcióval bírnak, melyek nem tartoznak a mindennapi verbális kommunikáció jel- és eszköztárába (Laitinen 1981a:183 és Leisiö 1978: 4).

### 6. Az északi jojka stílus

Ennek a stílusnak legfőbb jellemzője a félhang lépés nélküli pentatónia, tehát a skála öt, egymástól nagy szekund és kis terc lépésnyi távolságban lévő hangból áll össze. Ebben az ötfokú gondolkodásmódban a hangok egyenrangúak, a dallam bármelyik hangon megállhat, befejeződhet. A melódiák általában egy-két sorosak, a sorok olykor teljesen eltérőek, gyakoribb azonban az a típus, amikor a dallam sorai csak kisebb részleteikben térnek el egymástól, mindössze egy vagy két hangot érintő módosítással. Az északi lapp területeken belül megkülönböztethető az ún. keleti vagy tenői terület, ahol a jojkák előadásmódja lassabb és „énekszerűbb”, mint más helyeken (Laitinen 1981a: 190). Az északi sáv nyugatabbi területein énekelt jojkáknak pedig az a jellegzetessége, hogy a dallamvonal gyakrabban ugrál oda-vissza, tehát erősen hullámzó. A dúr hármashangzatok használata gyakran megfigyelhető (Laitinen 1981a: 187). Másfelé élő lapp emberek megfigyelése szerint erre a területre a kiáltozó jojkálás jellemző és az énekesek sokkal erőteljesebb és élesebb hangzással szólaltatják meg a dalokat (Arnberg 1969: 50).

### 7. A déli jojka stílus

A svéd-lapp területek jojkáira jellemző a szűk tonális terjedelem, legfeljebb kvintlépéssel találkozunk. Nagyon rövid, többnyire csak néhány hangból álló dallam-motívumokból és azok ismételtetéséből áll össze a melódia (Arnberg 1969: 50). Egy másik sajátosság pedig az előadásmódhoz kapcsolódik, ui. az éneklés ideje alatt állandóan növekszik a hangmagasság. A díszítő- és csúszóhangok használata általánosan elterjedt. A zene tulajdonképpen alapjául viszont a ritmus szolgál (Arnberg 1963: 54–56). A lélegzetvétel gyakran független a zenei egység határától és a hangszalagok rezgése gyakran folytatódik a levegő befelé áramlásánál is (ciklikus légzés). Az éneklés technikai bravúrai közé tartozik, hogy a nyelv hátsó része akadályoztatva van egész idő alatt abban, hogy a szájpadrásnak feszüljön. A jojkát éneklő gyakran kimerülten fejezi be az előadást, mivel már fizikai értelemben nem bírja tovább. A hangszalagok ily módon történő rezgetésének következménye az, hogy a hang váratlanul elakad, megszakad egy glottis gégezárhangra emlékeztetve. A hangmagasság lassú és folyamatos emelése



mellett az előadás eszközei közé tartozik még az egyik hangról a másikra történő csúszás, a bonyolult fforitúra, valamint a hangszín, a gesztusok és a mimika (Laitinen 1981a: 188).

### 8. A tradicionális jojka jellemzői

A jojka strófa nélküli, egyedül vagy többek által közösen előadható énekforma, mely a lappok életének és világának információs tárháza. Az elsősorban zenei eszközökkel, a dallam és a ritmus segítségével és néhány szót vagy partikulát használva a jojkáló bemutatja hallgatóinak a jojka tárgyát (Valkeapää 1968, lemezmelléklet). A téma bármi lehet, pl. az ember, a rénszarvas, a tundra, a lakóhely vagy valamilyen esemény. Egy lapp soha nem fogalmaz úgy, hogy egy bizonyos emberről vagy helyről énekel, többet tesz annál: megénekli az embert és a tájat, vagyis a jojka aktuális témáját (Ersson–Hedin 1977: 155). A jojka sohasem szól a szerelemről, a tundráról vagy az emberről általában, mindig csak konkrét, ismert dolgot / élőlényt énekel meg erőteljes érzelemnyilvánítás kíséretében. Ez az jól látható érzelmi megnyilvánulás jól tükrözi a jojkáló személy éneke tárgyához fűződő viszonyát. Mondhatjuk úgy: a jojka testre szabott, legalábbis a jojkáló szubjektív ítélete alapján. Egy lassú, komótos embert bemutató ének ritmikailag lassúbb, vontatottabb, egy energikus embert viszont dinamikus és erőteljes hangzású dallal festenek meg (Jensletten 1978: 110). A lappok tehát hangokat és hangszíneket mesterien használó „festőművészek”.

A jojka kifejezhet hízelgést, kedveskedést, köszönetet, úgy mint iróniát és gúnyt. Minden szempont lehetséges. Szívesen jojkálnak kétértelműen, játékosan, úgy, hogy a dal alanya ne rajzolódjon ki a kívülállók előtt. A szavak tehát dekódolatlanok maradnak azok számára, akik a szóban forgó személyt nem ismerik. A célzások a jojkában asszociációkat keltenek a hallgatóban. Sokszor nem szükséges „valódi” szavakat használni, gyakran helyettesítik azokat különféle érzelmi árnyalatú szótagokkal, partikulákkal, mint „nun-nun-nun, lul-lul-lul...”. A tradicionális jojka kis közösségek sajátja. A csoport tagjai ismerik egymást, állandó kontaktus áll fenn közöttük, ugyanabban a milióban élnek és nőnek fel (Ruong 1981: 28). Az előadott jojka minden jelenlévő hallgató számára ismert általában. A jojka által áthatott légkörben felnövekvő ember számára természetellenes dolog jojkálni egy kívülállónak bemutatás, „előadás” céljából (Kovács 47. old. in.: Szomjas-Schiffert 1996). A jojka nem tartozik az előadó-művészet tárgyköréhez. Ez a dalforma funkcióját tekintve tehát olyan közösségen belül érvényesülhet, melyet erős kohézió tart össze. Az éneklés tárgya nem csak a jelenlévő személyekhez kapcsolódhat, hanem egy távollevő vagy már elhunyt barátot is jojkába foglalhatnak. A jojka így az időt és teret túllépő összetartozás kifejezőeszköze is.

Egy Karasjokiban élő lapp férfi így fogalmaz: „amikor egyedül vagy kint a tundrán, gondolhatsz egy barátra [és közel hozhatod őt] azáltal, hogy elénekled a jojkáját” (Jensletten 1976: 5).

Johan Turi (1979: 196) így ír könyvében: „A jojka a másokra való emlékezés eszköze”.

Israel Ruong (1969: 38) szerint „A tradicionális jojka valakire vagy valamire történő emlékezés. ... Nem valami többé-kevésbé mechanikus tanulásról van itt szó, hiszen a jorkához mindig kötődik az érzelemnyilvánítás, mely sokszor erőteljes és látványos”.

„A számi milióban a jojka a mindennapi élethez tartozó szükségszerű kifejező-eszköz, ha valaki olyan dolgot akar mesélni a másoknak, amit általános szavakkal túlságosan ridegen vagy éppen esetlenül, sőt, egyáltalán nem lehet kifejezni” (Jernsletten 1978: 116–118).

A jojka társadalmi, szociális jelentőségét mutatja az a tény, hogy az ember közösséghez való tartozása azáltal nyer leginkább megerősítést, hogy saját, róla szóló jorkát kap. Általános szokás a lappok között, hogy a szülők, ill. a rokonok jorkát adnak a gyerekeknek. Az idő múlásával a gyerekek egyre több jorkát kapnak. A jojka erősíti az identitást a közösségen belül. Ebben az identitásban a rokonokkal és a csoporttal való összetartozás a fontos, nem pedig az ember belső, önálló individuum-tudata nyer hangsúlyozást (Jernsletten 1978: 109–110).

### 9. A jelenlegi zenei kultúra

A számi kultúra ma erős virágzását éli, feltámadt ui. az abban való hit, hogy ennek a kultúrának van jövője (Laitinen 1981b: 28). Sok területen, ahol a jojka már csak szórványos, eltűnőben lévő jelenség volt, most újra éledezik ez a gyakorlat (Ersson–Hedin 1977: 156). A tradicionális jojka mellett az 1970-es évektől kezdve születnek lapp nyelvű dalköltemények, táncdalok, iskolai énekek és jorkajazz (Laitinen 1981b: 14). A jorkát az utóbbi évtizedekben tudatosan óvják mint kulturális értéket. Manapság már jojka koncertek rendezése sem ritkaság. (Le kell azonban szögezni, hogy ezek az előadásra szánt jorkák ritkán nevezhetők népdaloknak, inkább a „magyarnóta-effektus” lapp megfelelőjével kell itt számolnunk, ui. ezek új szerzemények, már nem hordozzák magukban az ősi, misztikus töltetet, tehát az etnomuzikológiai kutatás szempontjából – amennyiben ősiség és eredetiség után kutatunk –, nem megfelelő anyag.)

### 10. Univerzális jelenségek nyelvtudományi alapokon – a jojka és a finnugor zene

A nyelvészek az összehasonlító és leíró nyelvészetben egyaránt hasznát veszik bizonyos, szinte mindenütt jelenlévő törvényszerűségeknek, univerzáléknak. A zenében szintén találhatók egyetemes szabályok. A nyelvek beszéddallama a legtöbb esetben tükröződik az adott nép archaikus zenei kultúrájában, a zene és a nyelv hosszú ideig nem tért külön utakra, vagyis nem különült el a kognitív aspektust hordozó beszéd az emocionális aspektust képviselő zenétől. Néhány nyelvben még ma is tetten érhető ez a szoros kapcsolat a prózai és zenei rész között. Ahogy Bernstein is utal rá, a legmélyebb univerzálék, melyek minden emberre jellemzők, indulatból, érzelemből takadnak, mindannyian rendelkezünk a szenvedély, félelem, támadás stb. képességével. A zene képes ezeknek az érzelmi kitöréseknek a kifejezésére, méghozzá egyetemes módon. Egy moll

jellegű hangsor általában lágy, kellemes, melankolikus vagy szomorkás érzetet kelt a hallgatóban, míg egy dúr jellegű dallamhoz keménységet, határozottságot, elszántságot asszociálunk, ennek következtében a különféle indulókra a dúr hangnem jellemző. Tovább folytatva a felsorolást, míg a felhangskála hangjai kellemesek a fülnek, egy kromatikus skála inkább irritálja, felzaklatja a hallgatót.

Az emberek ugyanazokon a hangokon gúnyolódnak a világ minden táján, amely nem más, mint a felhangskála első három, az alaphangtól (C-től) különböző hangja: G, E, A és Bé közötti hang. A gyermekmondókák emelthangú beszéde lekottázva szintén ezeket a hangokat adja (gondoljunk pl. az „Ec-pec kimehetsz...” vagy a „Zsipp-zsupp, kender zsupp...” kezdetű magyar mondókákra).

Európában több népdalrendszer él egymással szorosabb vagy lazább kapcsolatban. E népdalrendszerek területi elhelyezkedésüket tekintve nagy átfedést mutatnak az egyes nyelvcsaládok által kirajzolt térképpel. A finnugor zenei karakter leírásában Lach, Szabolcsi, Szomjas-Schiffert és Väisänen munkássága meghatározó. A finnugor zene jellemzői: az általában szűk ambitus (5–6 hangnyi kiterjedéssel), a nyelv természetes viszonyainak megfelelő ereszkedő penta- és hexachord hangsor, melyben a terch hang bizonytalanul intonált (lengő terc), tehát a hangsor sem dúrnak sem mollnak nem tekinthető. (Magyarországon ez a jelenség a dunántúli népdalokban fordul elő nagy gyakorisággal.) Formailag a motívumismétlő, lai-szerkezet a legősibb forma, melynek kiteljesedése vezetett el az egy-, majd a kétsorossághoz. A fent említett kutatók által felvázolt egységes képet a magyar és a cseremisiz zene bontja meg, itt ui. a török-tatár zenei jellemzők érvényesülnek inkább. A finnugor alapzene ezeknél a népeknél vagy sohasem volt domináns vagy beépült a törökös kultúrába, ill. a háttérbe szorult.

A dó-ré-mi kezdet (zsoltár típusú dallam) egyes finnugor és más eurázsiai népeknél is megtalálható, vagyis szintén egy széles körben elterjedt jelenség, amelyre a mi jojkáink között is akad példa.

Az ősi dallamokra általában – nemcsak a finnugor népek körében – az egyszólamúság jellemző, a dallamoknak egyszerű ütem pár az alapjuk, melyek ismétlődnek. Ezek a dalok aránylag szűk ambitusúak és a pentatónia felé mutatnak. Ezek, az előbbieken felsorolt jellemzők a finnugor népek zenéjére szinte teljes mértékben igazak. Meg kell azonban jegyezni, hogy a népdalhasonlóságok nem egymástól eltanult dallamokból következnek, hanem a hasonló zenei alapformulák a nyelvtörvény hangsúlyviszonyaiból, a közös beszéddallamból fakadó melódiák (Szomjas-Schiffert 1996). Az egyszerű ütem párok meglete elterjedt az archaikus zenében. Ezek az ütem párok vagy általában a rövid motívumok sokszoros ismétlése megtalálható minden primitív nép zenéjében, sőt fejlettebb népek máig fennmaradt ősi hagyományaiban. A gyermekdalok, gyermekjátékok jól őrzik ezt nálunk is, ezért mondhatta Kodály Zoltán, hogy „A gyermekjáték mindennél mélyebb betekintést enged a népzene őskorába”.

## 11. Utószó

Bár a dolgozat tárgyához nem tartozik szorosan, végszóként említésre érdemes a szóritmus és a dallamritmus koherenciájának gyakori hiánya. A jelenségről már Launis (1908) is említést tesz,<sup>1</sup> mégsem született még tanulmány erről a kérdésről, vagyis hogy miért tapasztalható nagy csúszás a szavak beszédben megnyilvánuló természetes hangsúlya és a dallamritmus hangsúlyozott helyei között. A finnugor nyelvekre jellemző első szótagra eső nyomaték (szóhangsúly) a mai lapp nyelvben is érvényesül, a jojkákban viszont gyakorta látjuk azt, hogy ezek a nyomatékok, a fontos első szótagok a dallamritmus szempontjából hangsúlytalan helyekre esnek. Ez egy további kutatás kiindulópontja lehetne, ti. lehet, hogy egy másfajta hangsúlyozási viszsonnyal beszélt protolapp nyelv emlékét kell látnunk ebben a jelenségben.

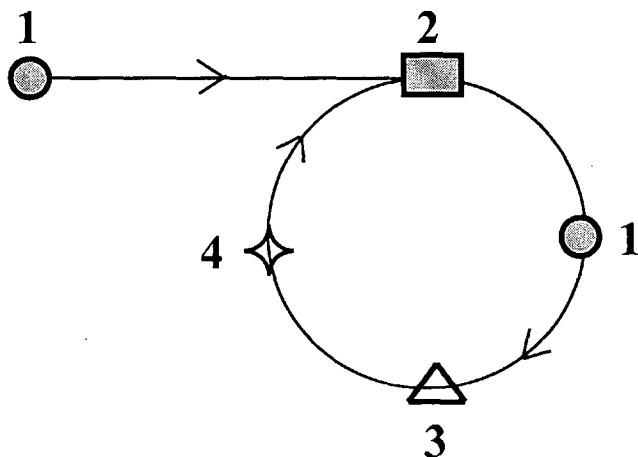
## 12. Függelék

A függelék két lapp jojka különböző notációit mutatja be a kották mellett. A jojkákkal kapcsolatban az eddigi irodalmak nagy része a tradicionális népdallal szemben álló improvizatív, kevés állandóságot magában hordozó jelleget domborították ki. A második fejezetben foglalkoztam azzal a kérdéssel, hogy elégségesek-e az eddig jól bevált módszerek a kutatásban vagy ha az anyag megkívánja, lehetséges-e új módszereket kidolgozni. A következőkben egy saját, új megközelítési lehetőségekkel bíró módszert mutatok be a lenti két példán. A logikai elemző módszer lényege a dallam, a zenei mondat mélyszerkezetének, ill. a felszínen rejtett szabályszerűségeknek a kimutatása. Az adott dallammotívumokat (melyek többnyire egy-egy ütemmel esnek egybe) grafikai jelekkel helyettesítettem, hogy könnyebben átláthatóvá tegyem az esetlegesen felbukkanó törvényszerűségeket. A dallamok vizsgálata igazolta a tudatos szerkesztés egyértelmű nyomait. A két leggyakrabban előforduló szabályszerűség a szimmetria és a ciklikus permutáció, azaz a motívumok adott kód szerinti ismétlődése, körforgása. A szimmetria és a permutáció jelenségét az alábbiakban két konkrét esetben mutatom be (a kották a függelékben találhatók):

---

<sup>1</sup>Egy rövid utalást tesz csupán a szerző és nem tulajdonít nagy fontosságot ennek az észrevételének, ui. a későbbiekben nem tér vissza a témához. A fent említett műben Launis megjegyzi, hogy az énekes sokszor a szóritmustól eltérően alkotja meg a motívumot, pl. egy név hangsúlytalan szótagját hangsúlyozza és meghosszabbítja. A konklúziót, amit ebből levon, nem tartom helytállónak, ui. Launis magyarázata, miszerint a nyílt szótagot hosszabb hanggal könnyebb énekelni, közel sem meríti ki a fenti problémát, sőt, nem is a lényegét, a hangsúlyozási viszonyokat érinti elsősorban (a szótag nyílt vagy zárt mivolta és az első szótagi hangsúlyozás nem teljesen koherens jelenségek).

	I.	II.	III.	IV.	V.
1.					
2.					
3.					
4.					



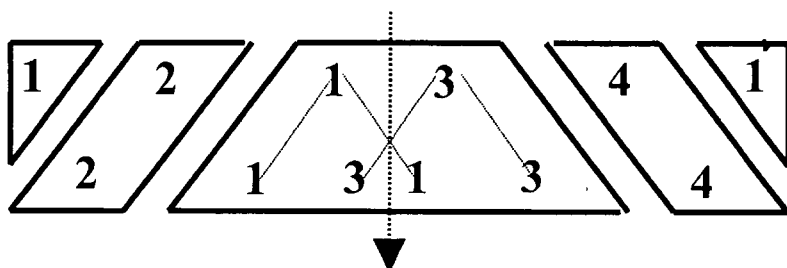
Jelölés: a vízszintes sorok a dallam sorai, az oszlopok pedig az ütemek. A táblázatból kitűnik, hogy az első sor elemei minden következő sorban eggyel balra tolódnak az előző sorhoz viszonyítva. A körábra azt illusztrálja, hogy az első, indító elem kívül marad a körforgáson, a 4-es motívum a 2-es számúba torkollik és így folytatódik a dallam. Az izoszillabikus sorok is pontos szerkesztésre utalnak (24, 24, 24, 16). Ebben az esetben még egy szabályszerűség található, amely szintén pontos matematikai szerkesztést takar. A félértékű hangok hármas csokra szabályos időközönként jelenik meg a következő ábra szerint: \*\*\* 5/4 \*\*\* 10/4 \*\*\* 5/4 \*\*\* 10/4 ...<sup>2</sup>

A jelölések az előzőek szerint történtek. Táblázat: ha eltekintünk a motívumok különbözőségétől és csak az azonos motívumok összekötése után létrejött ábrát figyeljük (téglalap felosztása két háromszöggé, két paralelogrammává és egy trapézzá) rögtön

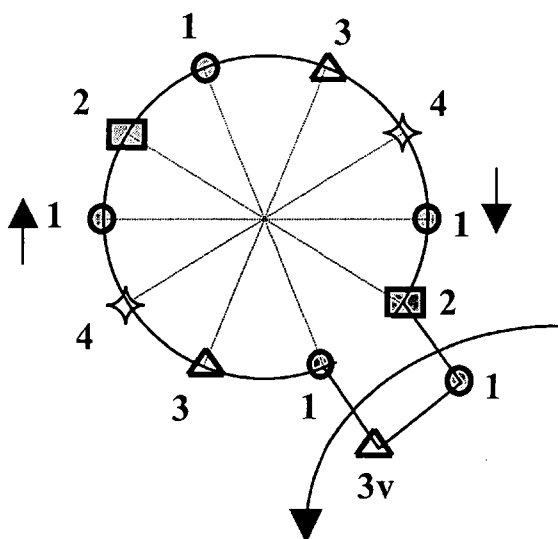
<sup>2</sup>A \* a félértékű hangjegyet jelöli.

szembetűnő, hogy tökéletes szimmetriáról van szó. A körábra egy kis szabálytalanságtól eltekintve szintén egy permutációt mutat, érdekesség, hogy minden azonos motívum pont egymással szemben helyezkedik el a körön.

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
1.						
2.						



A dallam szimmetriatengelye



a szabályosságot megbontó elemek

Ez az elemzés csupán rövid ízelítőt ad abból a sok-sok, még feltárára váró értékes információból, amelyeket magukban hordoznak ezek a dallamok. Akár csak minden nyelv, a zene is kisebb egységekre, elemekre osztható, melyek meghatározott törvények szerint kapcsolódnak egy egységes rendszerré. Az elemek különböző összekapcsolódási módja különféle információkat hordoz illetve közvetít. A lapp jojkákból látszólag kevés törvényszerűség olvasható ki, viszont a felszín alá tekintő alapos vizsgálódás igazolja egy mély zenei tradíció meglétét ezekben a dallamokban. Az itt bemutatott logikai elemző módszer egy lehetőség az eddig még rejtve maradt törvényszerűségek feltárása-  
ra a lappok énekes hagyományában.

„A lapp zenében van keresnivalónk.” (Kodály Zoltán)

### Függelék :

Az elemzett dallamok Karl Tirén (1942) csoportosításában: Nr. 294–295.

1)

$\text{♩} = 116$  SARA ENARSSON, ARBJEPLOG 1942.

Same-ät-na-ma qeçra käv qul-le, valla o - ra-poi si-tav qaltšin jü-la-a autšin  
älmuin darro - lit, val - la quktin viel - ja - tjin iv eita dar-rot, juhte vava lä-sä-dek-tub  
tjutsut, juh-te vär-ro-ha äh si-ta nek-kov luoitit nuppe vär-ro-ha te - ti, valla viel -  
ja dör-ro quktiv mahta - a, luoitit nup - pe viel - ja te - ti.

2)

$\text{♩} = 108$  SARA ENARSSON, ARBJEPLOG 1942.

zäh-tja-matäh ja ma-to-sah, valla neitadj - ma-nah viesso - - sah, mah äh munji  
ak-dak skadav dakah valla män ät-tjov rafen muotai qas-kan tie-lo - - tit

## IRODALOM

- Acerbi, Giuseppe 1802: *Travels through Sweden, Finland and Lappland to the Nord Cape in the Years 1798 and 1799 I–II*, London.
- Acerbi, Giuseppe 1963: *Matka Lappissa 1799*, Porvoo.
- Aikio, Samuli–Kecskeméti István–Kiss Zoltán 1972: *Lapische Joiku-Lieder aus Karasjok gesungen von Anders Ivan Guttorm*, SUST 149, Helsinki.
- Arnberg, Matts–Israel Ruong 1969: *Musikalisk kommentar*, Jojk, Stockholm.
- Átányi István 1941: Kahden vanhimman tunnetun lappalaisen runon vaikutus maailmankirjallisuuteen, *Virittäjä* 45, Helsingfors, 110–122.
- Bergsson, Ingmar 1973: *En översikt*, Musikvetenskap, Stockholm.
- Bergsson, Ingmar 1980: *Men je förstår itn' me på däm folkmusik*. Jan Ling, Märza Ramsten, Gunnar Ternhag (red.), *Folkmusikboken*, Stockholm.
- Bernstein, Leonard 1979: *A megválaszolatlan kérdés*, Zeneműkiadó, Budapest.
- Ensheimer, Ernst 1951: *Den lapska musiken*, *Musikrevy* 6, s., *Studia etnomusicologica eurasiatica*, Stockholm.
- Ersson, Boris–Birgitta Hedin 1977: *Sa'mit, Samerna-Nordkalottens folk*, Stockholm.
- Fellman, Jacob 1961: *Poimintoja muistiinpanoista Lapissa*, Agathon Meurmanin toimittaman suomennoksen uusintapainos, Porvoo.
- Gottlund, C. A. 1832: *Keännöksiä Lapin kielestä, Ottawa eli suomalaisia huwituksia C. A. Gottlundilta II*, Stockholm.
- Haetta, Mathis 1993: *The Sami*, Davvi Girji o.s.
- Herndon, Marcia-Norma Mc Leod 1980: *Music as culture*, Berkeley, California.
- Honko, Lauri 1971: *Kerääjän rooli ja Talvadas*, Kalevalaseuran vuosikirja 51, Helsinki.
- Honko, Lauri 1977: *The role of fieldwork in tradition research*, *Ethnologia Scandinavica*, *A Journal of Nordic Ethnology*.
- Itkonen, Tuomo 1963: *Esipuhe Schefferuksen Lapponiaan*, Hämeenlinna.
- Itkonen, Toivo I. 1939: *Inarin tuturilappalaisten joikuja*, Kalevalaseuran vuosikirja 19, Borgå-Helsingfors, 9–16.
- Itkonen, Toivo I. 1948: *Suomen Lappalaiset vuoteen 1945 II*, Porvoo/Helsinki.
- Jernsletten, Nils 1976: *Dajahusät*, Oslo.
- Jernsletten, Nils 1978: *Om joik og kommunikasjon*, *By og bygd*, Norsk Folkemuseum årsbok 1977, Oslo.
- Jernsletten, Nils 1979: *Joik-kunsten å minnes*, *Vår verden* 4/1979, Trondheim.
- Kantola, Tuula 1984: *Talvadaksen jojkuperinne*, *Folkloristiikan tutkimuksia* 2, Turun yliopiston kulttuurien laitos, Turku.
- Kárpáti János 1981: *Kelet zenéje*, Budapest, Zeneműkiadó.
- Keresztes László 1983: in Keresztes László szerk.: *Aranylile mondja tavasszal*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 507–523.



- Korhonen, Mikko 1967: Die konjugation om Lappischen, in Mikko Korhonen: Morphologisch-historische Untersuchung. I, SUST 143, Helsinki.
- Korhonen, Mikko 1981: Johdatus lapin kielen historiaan, SKS, Helsinki.
- Laitinen, Heikki 1977: Suonikylän laulut vuonna 1961 – Tutkielma koltasaamelaisten musiikkiperinteestä, Pro gradu, Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Laitinen, Heikki 1981a: Saamelaiset ja heidän musiikkinsa, Kansanmusiikki 2/1978.
- Laitinen, Heikki 1981b: Juoigga viell'ja, oabba!, Kansanmusiikki 2/1978.
- Launis, Armas 1906: Kertomus sävelkeruumatkasta Norjan ja Suomen Lapissa kesällä vuonna 1905. – Suomalaisen kirjallisuuden seuran keskustelemukset v. 1905–1906. Suomi IV:4, Helsinki.
- Launis, Armas 1908: Lappische Juoigos-Melodien, SUST 26, Helsinki.
- Launis, Armas 1922: Kaipaukseni maa – Lapinkäviän muistomuksia, Jyväskylä.
- Leisiö, Timo 1978: Saamelaisten vanhakantainen musiikkikulttuuri, Kansanmusiikki 2/1978.
- Lomax, Alan 1976: Cantometrics: a method in musical anthropology, Berkeley, California.
- Menuhin, Yehudi – Curtis W. Davis 1981: Az ember zenéje, Budapest, Zenemű.
- Merriam, Alan 1979: The anthropology of Music, U.S.A.
- Meurman, Agathon 1961 (1907): Esipuhe kirjaan Jaakko Fellman, Poimintoja muistiinpainoista Lapissa, Porvoo.
- Nettl, Bruno 1980: Ethnomusicology: definitions, directions and problems – Elisabeth May (ed.): Music of many cultures, An introduction, Berkeley–Los Angeles–London.
- Pentikäinen, Juha 1971: Lappalaisten perinnealuejako – Kalevalaseuran vuosikirja 51, Helsinki.
- Ruong, Israel 1969: Samerna, Stockholm.
- Ruong, Israel 1981: Samerna – identitet och identitetskriterier, Nord Nytt 11/1981.
- Szomjas-Schiffert György 1967: Kalevala, regösének, „páva-dallam”, in Nyirkos István (1985) szerk.: Utunk Pohjolába, Kalevala-kutatók Magyarországon, Békéscsaba.
- Szomjas-Schiffert György 1976: A finnugor zene vitája I–II, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Szomjas-Schiffert György 1996: Lapp sámánok énekes hagyománya, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Tirén, Karl 1942: Die Lappische Volksmusik – Acta Lapponica III, Stockholm, Hugo Gebers Förlag.
- Turi, Johan 1983 (1910): A lappok élete, Budapest, Gondolat.
- Vikár László 1975: A finnugor népek zenéje, in Hajdú Péter szerk.: Uráli népek, Budapest, Corvina.

## THE HISTORY OF RESEARCH ON SAMI JOJKAS: A METHODOLOGICAL EXPOSITION

ILDIKÓ TAMÁS

The author shows a very rarely published project to the reader. The ethnomusicological research of Sami jojkas started in the first third of our century, as a result of the first research expeditions to the Samis. All the explorers admit that one can recognise the oldest melodies in Europe in these jojkas, which could have survived until now only because of the isolated and very tradition keeping society of the Samis.

The author discusses the terminology of the jojka folksongs in the first part of her essay, in connection with many opinions of folklorist collectors, ethnomusicological researchers and, of course, her opinion about this subject.

After that in the second part of her essay, she discusses the problematics of the present research methods of Sami jojkas, and she presents her own research method, which renders the research of the Sami jojkas' deep structure possible. Turning against the very exaggerated improvization of the jojkas, she sheds light on the fact that these melodies obeys strict rules of traditional musical structures.

This new method proposed by the author herself is presented in practice by analysing two jojka melodies at the end of the essay.